

Miscuglio figurale

Alle origini della ritrattistica antropologica ottocentesca

Alberto BALDI

Università Federico II, Napoli

Figural medley: At the origins of XIXth Century anthropological portrait

ABSTRACT: Quando nella seconda metà dell'Ottocento, dall'Europa, agli Stati Uniti, alla Russia, si va coagulando un interesse per l'uso della fotografia in ambito antropologico in virtù della sua supposta obiettività non sono ancora del tutto chiari e definiti gli specifici campi d'impiego e, di conseguenza, neppure metodologie euristiche, modalità tecniche di ripresa, stilemi e convenzioni figurative. Si spazia dalla foto antropometrica ad una ritrattistica etnografica e folklorica firmata al contempo da antropologi ma pure da viaggiatori, fotoamatori, militari, fotografi professionisti alla ricerca di soggetti esotici che alimentano, appunto, un miscuglio figurale, contemporaneamente attraversato da venature scientifiche, commerciali, artistiche, alla fin fine utile a tutti, miscuglio che, poco alla volta, pare ribadirsi in relazione ad alcuni topoi prevalenti, in primis al ritratto di origini pittoriche, ma variamente e continuamente declinato e reinterpretato.

KEYWORDS: RACIAL TAXONOMY, OBJECTIVITY, DIARY, PHOTOGRAPHIC ALBUM, ANTHROPOLOGICAL PORTRAIT.

This work is licensed under the Creative Commons © Alberto Baldi

Miscuglio figurale: Alle origini della ritrattistica antropologica ottocentesca

2017 | ANUAC. VOL. 6, N° 1, GIUGNO 2017: 271-300.

ISSN: 2239-625X - DOI: 10.7340/anuac2239-625X-2839



In Europa, ma pure in certuni ulteriori consessi extra-occidentali, l'Ottocento rappresenta l'epoca in cui, con i supporti tecnologici della nascente industrializzazione, prende corpo e si articola rapidamente la pulsione al viaggio più o meno esotico, con fini commerciali ma pure di piacere e parimenti l'esplorazione scientifica sostenuta da interessi coloniali¹. La fotografia, anch'essa figlia di questa epoca, sarà destinata a produrre e serbare precipua e vistosa traccia di percorsi ed incontri effettuati da una varia e sempre più fitta umanità "viaggiante". Non appena sarà possibile condurre l'apparecchio fotografico fuori dagli studi, in altre parole quando si determineranno le condizioni tecniche per una sua trasportabilità, per poter disporre di emulsioni più sensibili e di tempi di posa accettabili la foto diverrà strumento indispensabile e corrente sia nella spedizione geografica, geologica, naturalistica, antropologica, che nel dilettevole Grand Tour, con fini *latu sensu* documentali. Assai precocemente, anche quando l'esecuzione di un ritratto esponeva ancora al frequente rischio del mosso, quando, inevitabilmente lo sbattere delle palpebre andava corretto ritoccando gli occhi o sfruttando la raggelante vampata del magnesio, una varia congerie di acerbi "utenti" della fotografia fece dell'uomo, del suo aspetto esteriore, della fisionomia, di costumanze e mestieri di popolazioni vicine e lontane soggetti talora ricorrenti, talaltra frequentati occasionalmente, ma comunque indubbiamente praticati. Tra questi addirittura alcuni tra i medesimi inventori dei primissimi procedimenti fotografici².

Considerando la situazione italiana ma tenendo anche d'occhio un più ampio contesto internazionale, cercheremo in questa sede di soffermarci su certune convergenze che vennero a determinarsi, soprattutto sul comune terreno del ritratto fotografico, tra fotografi e viaggiatori per un verso ed antropologi dall'altro. A ben vedere ancora di più furono però le categorie che puntarono i loro obiettivi sull'uomo.

1. Intendo qui ringraziare sentitamente chi si è assunto il compito di leggere e controllare questo mio contributo per la pertinenza delle osservazioni mosse: hanno esse avuto un indubbio peso nell'arricchire ed approfondire certuni passaggi bisognosi di migliore definizione.

2. Ricordiamo che Henry Fox Talbot, creatore e divulgatore, in ordine di tempo, della seconda procedura di sviluppo e stampa, la calotipia, pubblicizzata appena un anno dopo la daguerrotipia, e dunque nel 1840, si produsse nel tentativo di realizzare alcuni ritratti ambientati e contestualizzati ove i soggetti (muratori, falegnami, pescatori) vennero ripresi nell'atto di mimare i lavori a cui erano intenti (Mattioli 1991: 16).

Sul versante dei “viaggiatori” troviamo fotografi alla specifica ricerca di soggetti esotici ritenuti maggiormente remunerativi rispetto alla tradizionale ritrattistica di studio come pure più o meno facoltosi fotodilettanti desiderosi di lasciarsi una memoria visiva dei propri viaggi, spesso ipostatizzata ed affidata all’album, come, infine, pittori e scrittori incuriositi della nuova arte ed animati dall’ambizione di cimentarvisi in prima persona.

Sul versante antropologico la giovane, ottocentesca scienza dell’uomo aveva volto lo sguardo alla fotografia, in essa identificando un potente mezzo di documentazione affine agli scopi di una estesa sistematica “razziale”; istanze più squisitamente etnografiche avrebbero poi “contaminato” il ritratto antropologico in chiave “culturale”. Tutto questo contestualmente alla scoperta della daguerrotipia.

Vi era poi la foto usata nelle missioni e nei protettorati espressione delle nascenti aspettative coloniali, usata quale prova provata degli avvenuti processi di “civilizzazione” degli indigeni. Non va infine dimenticato il ritratto codificato in relazione alle esigenze dell’antropologia criminale e della se-gnaletica giudiziaria.

Siamo dunque al cospetto di una variegata galassia di foto accomunate dall’aver eletto a proprio soggetto l’uomo benché da punti di osservazione frutto di differenti visioni, di sguardi che si moltiplicano, si ibridano, si distanziano e si sovrappongono con esiti che qui cercheremo di mettere in evidenza.

Le nostre riflessioni si basano su immagini provenienti in larga parte da archivi e fondi universitari e museali, quelli di Enrico Hyllier Giglioli presso il Museo Preistorico-etnografico Pigorini di Roma, del Museo Antropologico dell’Università di Firenze, del Museo Antropologico, del Centro Interdipartimentale di ricerca audiovisiva, del Museo Antropologico multimediale e del Dipartimento di Geografia dell’Università Federico II di Napoli.

Il punto di vista del fotografo

Lo sciamare dai conchiusi perimetri degli studi fotografici di città per con-segnarsi all’esperienza del viaggio finalizzato alla documentazione di vesti-gia monumentali ed archeologiche, di bellezze naturali e delle genti che colà abitano è fenomeno precocissimo. Ce ne offrono prova Peter Pollack ed Hel-mut Gernsheim.

Fin dal primo anno dell’invenzione di Daguerre - sottolinea Pollack - editori in-traprendenti prevedero una grande possibilità di guadagno nella pubblicazione di libri di viaggi con vedute in dagherrotipo. N.P. Lerebours di Parigi, [...] ingag-

giò degli artisti e dei fotografi, li provvide di strumenti di sua produzione e li inviò in Italia, in Grecia, nel Nord Africa, in Egitto, a Damasco, in Svezia, in Inghilterra e fino alle lontane cascate del Niagara [...]. Horace Vernet, un pittore romantico [...], accompagnato dal nipote Charles Bouton e da un altro artista fotografo, Frederic Goupil-Fesquet, si recò per conto di Lerebours in Egitto; [...] il 6 novembre 1839 scriveva da Alessandria: “Continuiamo a dagherrotipare a tutt’uomo”. [...] Turisti, scrittori e artisti portavano con sé la macchina per dagherrotipi nei loro viaggi, non solo per assicurarsi testimonianze, ma per procurarsi illustrazioni per eventuali pubblicazioni. [...] Joseph P. Girault de Prangy si recò in Medio Oriente, riportando al suo ritorno, nel 1844, dopo due anni di viaggi, dei dagherrotipi perfetti (Pollack 1959: 50-51; Becchetti 1978: 103).

Secondo Gernsheim

un esperto doganale di Parigi, Jules Itier, è quasi certamente il primo che abbia ripreso vedute e ritratti dagherrotipici a Singapore, a Macao e nella provincia cinese di Canton. Ciò avvenne nel 1843-1844. Itier fece il viaggio in qualità di capo di una missione commerciale francese incaricata di firmare un trattato tra Francia e Cina (Gernsheim 1981: 70).

In tutt’altre aree del globo si spinse un francese di nome Tifferau che raggiunse il Messico nel 1842 là rimanendo fino al 1847: vi realizzò dagherrotipi che «comprendevano immagini documentarie come quella di una famiglia di Colima che si prepara un pasto fuori della sua capanna» (*ibidem*: 70).

In Italia il dinamico Luigi Montabone, vedutista e stimato ritrattista di diversa nobiltà europea, accrebbe in modo determinante la sua fama a seguito di una campagna fotografica in Persia. Le foto gli valsero una “menzione onorevole” all’Esposizione di Parigi del 1867, convincendolo altresì dell’opportunità di mutare la propria ragione sociale in “Stabilimento Montabone fotografo della Real Casa d’Italia, della Regina d’Inghilterra e dello Scià di Persia”. Molti furono gli studiosi di varie branche, dalla zoologia alla geodesia, che presero parte alla missione e che ebbero modo di fare rilevazioni in gran quantità, essendosi rivelato il viaggio di avvicinamento a Teheran lento e sottoposto a diverse interruzioni. Questo notevole tempo a disposizione fu impiegato da Montabone per effettuare ritratti e foto di paesaggio e per documentare la delegazione italiana ed i suoi accampamenti. Le sue immagini più conosciute furono però quelle scattate nelle reggia imperiale, allo Scià Naser-Ad-Odin, alla sua guardia personale, alle sale del palazzo, ai giardini e ad altri componenti della famiglia imperiale. Al ritorno in patria il fotografo dovrebbe aver confezionato quattro album fotografici ed un diario di viaggio per una clientela desiderosa di vedere materializzati e confermati in queste immagini certi favolistici stereotipi che circolavano sull’Oriente.

Intorno alla metà degli anni Sessanta il fiorentino Giacomo Brogi intraprese un viaggio in Egitto e Palestina; con le immagini laggiù realizzate, dando astutamente preferenza a quelle dei luoghi santi, impaginò un libro che offrì a Pio IX, ottenendo in tal modo di farsi una notevole pubblicità. A Roma, un altro fotografo intraprendente, Ludovico Tuminello, nel 1875 si accodò ad una spedizione geografica in Tunisia condotta da Orazio Antinori. Aveva alle spalle altro lavoro di campo da lui preferito rispetto alle attività in studio. Si trattava di immagini di vita quotidiana a Roma eminentemente scevre dagli artefatti manierismi della scena di genere e legate ad un'esigenza di onesto documentarismo.

Grecia ed Egitto sono comunque le mete più frequenti divenendo crocevia di un impressionante numero di fotografi e di viaggiatori per diletto che già nella primigenia epoca del daguerrotipo visita Atene, il Cairo, Cipro e molte isole elleniche ivi rimanendo il tempo necessario per realizzare delle documentazioni fotografiche ma in altri casi trattenendosi per anni ed aprendo colà propri studi. Pierre-Gaspard-Gustave Joly de Lotbiniere, Philibert Perraud, Claudius Galen Wheelhouse, il barone Jean-Baptiste Louis Gros, Maxime du Camp, Jean Walther, Alfred Nicolas Normand, John Shaw Smith, Ernest de Caranza, A.F. Oppenheim, James Robertson, Antonio Beato, Pierre Tremaux, Francis Bedford, Samuel Bourne sono solo alcuni dei fotografi che a cavallo tra prima e seconda metà dell'Ottocento raggiungono la Grecia continentale ed insulare, sovente nel corso di viaggi destinati a toccare molti altri paesi, dalla Spagna all'Italia, alla Turchia, alla Siria, all'Africa settentrionale.

Nei più conchiusi perimetri europei si muovono altrettanti fotografi che qui cercano e trovano un "esotico" maggiormente domestico: l'obiettivo principia a scrutare e sfruttare le realtà "tradizionali" di matrice e di origine occidentale. Il fotografo lavora, ora, a "casa propria"; spesso, oltre ai panni del professionista, vestirà quelli del fotoamatore.

Si determina così un vicendevole intersecarsi di sguardi accomunati dal desiderio di ritrarre tipi umani, costumanze, contadini, montanari e pescatori nei loro abiti tradizionali, lavorativi e festivi, appartenenti alle diverse tradizioni nazionali. Fotografi dilettanti e professionisti, questi ultimi, come sempre, animati dal desiderio di ampliare e diversificare la propria offerta, passano da una contrada ad un'altra in cerca di nuovi soggetti. Ritrattisti italiani, greci, spagnoli, inglesi, francesi, tedeschi, russi visitano i paesi dei colleghi e viceversa quando non optano per rimanere in patria iniziando a coltivare generi che hanno a che fare con il folklore di casa propria. In certuni casi riescono a mutare i loro atelier in aziende capaci di "tirature" cospicue e di una ritrattistica oleografica seriale ivi compresa un'immagine che strizza l'occhio al ritratto di genere e che si traduce in gallerie di tipi tradizionali: tra di essi

ricordiamo Théophile Gautier, Laurent y Minier, i fratelli Giuseppe e Leopoldo Alinari, Francis Frith, Marc-Antoine Gaudin, Adolphe Braun, George Washington Wilson (Pollack 1959: 51; Mondéjar 1999: 45-46).

Si cimentano in ritratti posati, talora ambientati in studio per meglio definire la messa in scena, talaltra eseguiti per strada con il fine di appaesare realisticamente la scenetta. Il fatto che possano prosperare non soltanto studi fotografici ma tali primigenie aziende fotografiche va di pari passo con una richiesta che a sua volta si amplia. Sul finire dell'Ottocento l'esperienza del viaggio non è più soltanto appannaggio di ristrette ed aristocratiche élite ma di un nascente e facoltoso turismo borghese che intende riportarsi a casa l'immagine dei luoghi visitati quando non provvede di persona, in qualità di fotodilettante, a realizzare un proprio corredo di scatti fotografici. In ogni caso, rispetto a pittura e litografia, la foto è il mezzo giusto che al momento giusto consente tirature pressoché infinite da un medesimo negativo in tempi ben più rapidi di quelli necessari a realizzare un'incisione.

Siamo altresì in un'epoca nella quale nascono le prime società di fotografia, da noi la Società Fotografica Italiana fondata nel 1889 e che ebbe come primo ma fugace presidente Paolo Mantegazza già da tempo frequentatore ed utilizzatore del ritratto fotografico in antropologia (Tomassini 1985; Baldi 1986a, 1986b; Chiozzi 1987). Tali società incoraggeranno campagne fotografiche o più domestiche "passeggiate fotografiche"³, anche a tema, che prevedevano la contemporanea presenza di diversi soci impegnati a scattare "gareggiando" con altri colleghi appartenenti al loro sodalizio. La *Sociedad Fotográfica de Madrid*, costola del *Círculo de Bellas Artes*, nata nel 1900, promosse ed incentivò la pratica delle «*excursiones fotográficas*» (Mondéjar 1999: 78). Benché in una prospettiva ancora eminentemente pittorialista si effettuano però documentazioni che ineriscono anche contesti popolari e rurali e specialmente una ritrattistica fatta di mezzi busti di contadini, venditori, artigiani. Similmente in Italia, tra le attività sostenute dalla menzionata Società Fotografica Italiana nell'ultimo decennio dell'Ottocento, assieme alle "passeggiate" sul campo in cui, definita una meta, i soci che lo desideravano vi si recavano per scattare le proprie foto, fu istituita la consuetudine di proiezioni serali. Alcune di queste furono consacrate alle esperienze di viaggio di alcuni membri dell'associazione. Si assistette così all'illustrazione «del dott. Sassi del viaggio da Napoli a Massaua, [...] del prof. Roster sul suo viaggio in

3. L'idea, in verità, non era nuova. Come già si è visto a proposito di Joly de Lotbinière il termine *Excursions daguerriennes* designa la consuetudine determinatasi subito a ridosso della divulgazione del procedimento daguerrotipico, dunque dai primissimi anni Quaranta, di portarsi appresso l'apparecchio fotografico per documentare gite, viaggi, scalate, escursioni di ogni genere (Zannier 1984: 13).

Giappone, [...] del prof. Fano che avrebbe illustrato l'India» (Puorto 1996: 46-47). In coerenza con questo indirizzo le pagine del *Bullettino della Società Fotografica Italiana* avevano pubblicato nel 1890 un contributo di A. Corsi specificamente dedicato alla fotografia escursionistica e di viaggio in cui si dice che “scopo unico e precipuo del viaggiatore è quello di far fotografie, sia per commercio, sia per scopo scientifico od artistico, [...] per prendere dei ricordi delle cose vedute [...] nel suo percorso come caratteristica della località che visita [...] documento delle sue note di viaggio” (Puorto 1996: 123). Il medesimo Fano, forte della sua esperienza di viaggiatore e fotografo, non mancherà di caldeggiare in più occasioni, sempre sul *Bullettino*, la necessità di puntare la macchina fotografica sui tipi regionali, su «gli usi e i costumi dei vari popoli d'Italia»; tale esortazione di sapore nazionalistico verrà ripresa nel tempo da altri soci, da Giovanni Santoponte e Lamberto Loria (Panerai 1991: 65-66).

Una latenza etnografica ed antropologica caratterizza dunque, volontariamente e non, molta ritrattistica ottocentesca ma anche dei primi decenni del Novecento; contamina generi differenti connotando le immagini di autori che appartengono ad ambiti sociali e culturali relativamente affini nei quali non sono perciò infrequenti le commistioni e le patenti assonanze.

Molti, come abbiamo cercato di mettere in evidenza, sono coloro che pur non essendo “addetti ai lavori”, pur non essendo antropologi, indulgono comunque nel ritratto, nella documentazione di consessi umani, incontrati e lambiti nel corso delle loro peregrinazioni per lavoro e per piacere. Tra chi associa all'esperienza del viaggio l'uso della fotografia quale mezzo di sostentamento o quale strumento di rimemorazione e di testimonianza dei contesti umani e naturali visitati, c'è chi, ancora viaggiando, vede nell'apparecchio fotografico un valido succedaneo del quaderno di schizzi. A tale ritrattistica sono tutt'altro che estranei coloro che in essa individuano una fonte iconografica utile per l'esercizio preminente della pittura, o anche un taccuino visivo da cui estrarre spunti da riciclare nella propria prosa, nella propria poesia. La nettezza del segno fotografico incontra quello altrettanto scabro del verismo, più in generale di un realismo il cui dettaglio costituisce un'ottima base di partenza per l'interpretazione pittorica come nei ben conosciuti casi di Francesco Paolo Michetti e Cesare Pascarella (Greco 1991: 12, 14, 16). A tale *milieu* sono inoltre ascrivibili Giovanni Verga, Federico De Roberto, Luigi Capuana, Domenico Morelli, Ernesto Buonaiuti, Luciano Morpurgo, Giuseppe Primoli, Vittorio Sella, Guido Rey e Filippo de Filippi⁴.

4. Anche Pascarella fu soggetto eclettico e paradigmatico, ai fini di quanto andiamo sostenendo, di personalità, come quelle appena ricordate, inclini a “sconfinamenti” artistici e “geografici”: fu poeta, ed anche poeta dialettale, dalla vena comica e tragica, pittore, dise-

Il punto di vista dell'antropologo

L'antropologia ottocentesca, dall'Europa agli Stati Uniti e alla Russia, ha un'esigenza primaria e inderogabile, ovvero il censimento e la stigmatizzazione su base inizialmente solo fisica di "razze" e popoli della terra. Occorre l'immagine dell'altro da sé, immagine ritenuta indispensabile da una tassonomica razziale che in base ai principi dell'imperante evoluzionismo si propone l'obiettivo di distribuire nel tempo e nello spazio una molteplicità di popoli secondo il loro grado di "civilizzazione". La fotografia viene incontro a questa istanza, all'epoca, come detto, prioritaria.

Anche in Italia, da Giustiniano Nicolucci a Paolo Mantegazza, a Giuseppe Sergi, tra i diversi che si potrebbero citare, siffatta primigenia ritrattistica fotografica era del tutto congeniale a meglio indugiare nella ricerca e nella sottolineatura degli esteriori segni somatici utili per una distinzione razziale, sia in una prospettiva sincronicamente tassonomica che diacronicamente evolutiva. La perturbante ebrezza di maneggiare uno strumento riproduttivo ritenuto capace di una copia pedissequa della realtà contribuiva peraltro ad una implementazione di campagne fotografiche dedicate alla disamina degli esterni involucri dell'umana genia. C'era chi chiedeva alla foto di fornire dati utili per un vaglio soltanto fisico ed esteriore delle peculiarità somatiche che potevano essere addotte nel distinguo tra un popolo e l'altro; c'era pure chi, facendo leva sulla "obiettività" dell'apparecchio fotografico, intendeva suffragare tesi più estreme, non tanto o non solo razziali quanto esplicitamente razziste. Il biologo, zoologo, glaciologo Jean Louis Rodolphe Agassiz, originario della Svizzera ma principalmente attivo in America, dagli Stati Uniti al Brasile, organizzò diverse spedizioni che inesorabilmente lo misero dinnanzi ad un'alterità umana sulla quale non poté non soffermarsi, benché *a latere* dei suoi primari interessi naturalistici e geologici. Nella sua permanenza presso le regioni amazzoniche tra il 1865 ed il 1866 decise di ricorrere al ritratto fotografico⁵, ancora il daguerrotipo, con il preciso intento di trarre da

gnatore, fotografo per proprio diletto, autore di viaggi in luoghi prossimi, la Ciociaria con frequentazione ed attenta descrizione del pellegrinaggio sul Monte Autore, ed in paesi lontani, l'India, l'Argentina, l'Abissinia, l'Eritrea.

5. «With the objective of illustrating the profile of the Brazilians, Agassiz asked professional photographer Augusto Stahl to provide him with daguerreotypes of Africans, which he classified as "pure racial types". [...] The photographs are of naked people in three fixed positions: front, back, and profile. [...] In 1850, Agassiz had already produced a similar series of photographs, portraying American slaves from South Caroline. He stated that this experience had strengthened his racist ideas» (Haag 2010).

tali immagini puntelli evidenti ed “obiettivi” alle sue tesi razziste ed antidarwiniane che già negli anni precedenti al viaggio gli avevano procurato non poche critiche e che ancora gliene avrebbero procurate in seguito, ben dopo la morte⁶, tesi che si appoggiavano sostanzialmente sulla teoria della creazione indipendente.

La foto in guisa di presunto calco asettico del reale si estese parimenti all’oggettistica, in altri termini alla cultura materiale quale segno reputato significativo del grado di “civilizzazione” delle genti poste via via sotto la lente del ricercatore e del suo apparecchio fotografico. I manufatti avevano d’altronde dalla loro l’essere inanimati e perciò riproducibili *ad libitum*, senza lo spauracchio del mosso o le difficoltà di spiegare al nativo a quale astrusa procedura era egli invitato o costretto a sottoporsi.

Quando poi gli otturatori si sveltirono e le sensibilità delle emulsioni si acuirono si poté rivolgere l’obiettivo anche ai contesti naturali ed a quelli antropizzati, ritraendo valli, foreste, deserti, pascoli, villaggi, città, abitazioni e loro interni, attività lavorative, mercati, funzioni religiose.

Siamo, insomma, al cospetto di un proteiforme *plafond* tecnico e tematico su cui esercitarono le proprie capacità fotografiche antropologi ed etnografi, accomunati da una pressante istanza documentale che eleggeva l’uomo a soggetto assolutamente prioritario.

È comunque il ritratto a fare la parte del leone, o, meglio, sono due le modalità del ritrarre, apparentemente distinte ma non scevre da certune evidenti contiguità figurative e stilistiche, il ritratto antropometrico e quello etnografico, ad essere principalmente praticate nella ricerca.

Il primo, più “strutturato” nelle convenzioni rappresentative, prevede in linea di massima il soggetto posto frontalmente rispetto all’apparecchio fotografico, seduto o in piedi, nudo o vestito. Altre immagini correlate contemplano una foto di profilo e di spalle. Si preferisce talora il mezzo busto e talaltra la figura intera. Molti sono pure i casi in cui si “stringe” sul volto. Gli arti superiori pendono lungo i fianchi ed un palmo della mano è rivolto all’obiettivo: dalla particolare lunghezza del braccio e del palmo si inferisce, usando un termine dell’epoca, una più stretta parentela “scimiesca”. Al soggetto si impone talora di alzare il braccio lateralmente, in linea con le spalle, al fine di meglio apprezzare la conformazione dei fianchi e della vita. Il viso

6. I ritratti riconducibili alle attività di ricerca di Agassiz sono stati in tempi recenti oggetto di mostre assai contestate (Ron 2011, 2012; Carmichael 2012), venendo peraltro polemicamente rivisitati in chiave esplicitamente antirazziale dall’artista Carrie Mae Weems nell’esposizione “From Here I Saw What Happened And I Cried” realizzata tra il 1995 ed il 1996.

viene ritratto frontalmente ma pure di lato: si cerca di fare in modo che la luce sia incidente per esaltare arcate sopraccigliari, prognatismi, zigomi e menti.

Tali foto sono realizzate presso studi fotografici ma pure sul terreno: frequente è l'impiego di un telo neutro per consentire alla figura di risaltare ed essere più nitidamente percepibile. Non manca una ritrattistica effettuata sullo sfondo dei luoghi ove il soggetto è stato incontrato.

Una volta stampato, è sovente previsto l'incollaggio del ritratto su un supporto cartonato sul quale si vergano le informazioni relative al soggetto, nome, popolo di appartenenza, sesso, età, *status*, luogo e data in cui fu scattata la foto. Assieme a tali dati per così dire denotativi se ne aggiungono altri antropometricamente connotativi: colore della pelle, tipo e colore dei capelli, taglio e colore degli occhi, altezza, peso, descrizione della dentatura, trascrizione di indici cefalici risultato di misurazioni con compassi craniometrici ed aste metriche. L'asta graduata compare talora anche nel ritratto, alla sinistra del soggetto.

Negli anni si tentò da parte di diversi studiosi la formalizzazione di codesti ritratti e codeste misure che si sostanziarono nella definizione di procedure operative ospitate in seno a più estesi compendi di "istruzioni" per l'organizzazione della ricerca di campo; tali istruzioni spaziavano dall'antropometria e dalla craniometria all'etnografia, alla linguistica.

Da Linneo in poi si sono dunque succeduti reiterati tentativi di mettere a punto elenchi di osservazioni da effettuare sul terreno; con l'avvento della fotografia le procedure si sono ulteriormente standardizzate, spesso dettate da società scientifiche e messe in pratica da ricercatori ma pure da fotografi e militari catechizzati alla rilevazione antropometrica, craniometrica, fisiognomica ed etnografica.

In England, in 1839, a paper by James Cowles Prichard, the leading ethnologist of his day, on 'The Extinction of Native Races', read at a meeting of the British Association for the Advancement of Science, resulted in the formation of a sub-committee (among whose members were Hodgkin and Charles Darwin – recently returned from the Beagle voyage) to draw up a questionnaire 'for all who came into contact with native races'. Published as *A Manual of Ethnological Inquiry*, this was the forerunner to *Notes and Queries on Anthropology*, a methodological handbook that would foreground the potentiality of photography for anthropologists in the late nineteenth century (Pinney 2011: 20-21).

Ricordiamo brevemente le iniziative promosse inoltre, tra gli anni Sessanta e Settanta, dall'Asiatic Society of Bengal, dalla Société d'Ethnographie di

Parigi, dall'Accademia delle Scienze di San Pietroburgo, dall'*Ethnological Society* di Londra, dal *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* nonché dalla Società italiana di Antropologia ed Etnologia. Si tratta di elenchi a cui attesero a diverso titolo studiosi di diversa provenienza scientifica da Huxley a Tylor, da Mantegazza a Bogdanov, da Sergi ad Anučin (Gould 1981; Edwards 1990). Da noi le *Istruzioni per lo studio della Psicologia comparata* di Mantegazza (Mantegazza, Giglioli, Letourneau 1873) costituite da un questionario con ben 252 domande raggruppate in sette sezioni, saranno recepite in un simile lavoro francese (Hamy *et al.* 1889; Baldi 1988: 141-152). Un altro questionario firmato ancora da Mantegazza assieme a Lombroso, Schiff e Zannetti fu concepito per la *Raccolta dei Materiali per l'Etnologia italiana* del 1871 (Puccini 1988: 102-116), mentre un compendio di istruzioni vergato da Sergi era già stato esplicitamente apprezzato qualche anno prima, nel 1882, a Mosca dove lo studioso si era recato in occasione del Congresso internazionale di Antropologia. Qui aveva riferito dei suoi metodi soprattutto craniometrici confrontandosi con Bogdanov ed Anučin, «quest'ultimo dichiaratamente favorevole ai procedimenti misuratori messi a punto dall'italiano» (Baldi, Mykhaylyak 2016: 34-35). Seguirà il questionario di Morselli suddiviso in diciotto categorie di osservazioni sulle "varie popolazioni dell'Italia" del 1884, le coordinate entro cui avviare l' *Inchiesta sulle superstizioni in Italia* dettate nel 1887 ancora da Mantegazza su proposta di Girolamo Donati (Baldi 1988: 154-158) nonché il complesso corpus di osservazioni per varare un'impegnativa indagine sull'*Etnografia italiana* redatto e firmato da Loria in previsione dell'omonima mostra che si sarebbe tenuta a Roma, in occasione del cinquantenario dell'unità d'Italia, nel 1911 (Puccini 2005).

A fronte di tali sforzi per uniformare i criteri dell'indagine antropometrica e con essa del ritratto antropometrico, nei fatti ogni studioso aveva la propria ricetta; per paradosso cotanta minuzia misuratrice e fotografica continuerà ad essere coniugata in molti, diversi e distonici modi⁷.

Esiste, per esempio, una variante sul tema del ritratto antropometrico che si pone a metà strada rispetto al ritratto etnografico di cui fra poco diremo. Accade che in numerosi casi il ricercatore propenda per una foto in cui al soggetto continuano ad essere richieste quelle posture stereotipate sulle quali più sopra ci siamo soffermati ma dove altrettanta attenzione è posta al

7. Questo accadrà pure per una "costola" del ritratto *strictu sensu* antropometrico, impiegato dall'antropologia criminale ed in ambito psichiatrico e giudiziario. Anche qui nosocomi e polizie di diversi stati elaboreranno procedure proprie e relativamente distinte nella determinazione delle inquadrature e delle pose, come anche nelle procedure di comparazione delle immagini e nelle sinergie tra foto e metodiche e strumentario per le misurazioni (Guarnieri 1986: 119-171; Cagnetta 1981).

costume tradizionale, all'acconciatura, ai monili, agli strumenti del mestiere esercitato nella vita dalla persona raffigurata. La presenza del consueto fondale neutro seguita ad agevolare uno sguardo, in questo caso, duplice, antropologico ed etnografico. In questa direzione vanno i molti ritratti eseguiti in Lapponia nel corso di una spedizione capeggiata dal principe Roland Bonaparte nell'estate del 1884 (Delaporte 1988: 9-10). Nella grande maggioranza dei casi si tratta di uomini e donne, bambini ed adulti, fatti sedere davanti alla macchina fotografica e ripresi a tre quarti. La nitidezza delle foto consente di osservare vestiti, pellicce, copricapi, acconciature, mantelle, astucci, borselli, pugnali, ricami e motivi ornamentali soprattutto dei polsini e dei colletti di casacche e scialli. Sono presenti pure foto di madri con i loro figli in fasce o di qualche anno ed alcune foto di gruppo in esterni dinnanzi a tende e capanni. Siamo dunque al cospetto di foto antropometriche che "virano" al contempo verso l'etnografia.

Molta antropologia della seconda metà dell'Ottocento si misurerà dunque con il ritratto etnografico, ovvero con fotografie ove sarà ancora parzialmente riscontrabile l'onda lunga dell'istanza antropometrica⁸ ma in subordine rispetto ad un'attenzione prioritaria e manifesta per le espressioni culturali delle popolazioni visitate. Coppie di coniugi di fronte alla loro abitazione, ma principalmente gruppi familiari, di contadini dinnanzi ai campi, a carri agricoli ed aratri, di venditori al cospetto dei loro banchi, di cacciatori con le loro armi, di pescatori, di artigiani vengono ripresi sempre in posa, disposti frontalmente ma nei contesti in cui vivono e lavorano. Talora rispunta il telo neutro per meglio stigmatizzare le posture che debbono rendere evidente, in assenza dell'istantanea ancora di là da venire, l'azione inscenata, l'uso di un utensile, la coreografia di un ballo, il brandeggio di un'arma.

Le regole che presiedono alla realizzazione di tali ritratti non ineriscono tanto la definizione del quadro e la disposizione dei soggetti, quanto ciò che è opportuno fotografare, dalle persone con i loro abiti tradizionali ben in evidenza, alle case, alle stoviglie, agli arredi, ai contesti rituali e festivi. Rispetto al ritratto antropometrico quello etnografico concede al fotografo un'inevita-

8. Basti pensare allo scientificamente tardivo ma pervicacemente reiterato uso del ritratto antropometrico presso le nostre colonie e nell'ambito di spedizioni geografiche promosse dal regime fascista verso l'Himalaya ed il Tibet. Giotto Dainelli e Lidio Cipriani furono tra coloro che continuarono a cimentarsi nella foto antropometrica praticata talvolta assieme ai calchi facciali in gesso. Dainelli «geografo, viaggiatore, fotografo [...] non disdegna l'antropologia, ora fisica ora culturale, dedicandosi indistintamente alla pratica etnografica ed all'antropometria [...]. Lidio Cipriani [...] esperto di antropometria dedito alla rilevazione ed alla tassonomia razziale» lavorò in più di un'occasione, soprattutto in Africa, assieme a Dainelli (Baldi 2000: 44-45).

bile maggiore libertà espressiva. Non sono d'altro canto immaginabili *a priori*, a tavolino le situazioni, le condizioni, le congiunture nelle quali verrà a trovarsi il ricercatore nel momento in cui riterrà più opportuno scattare le sue foto. Si può altresì ipotizzare che le esigenze dell'indagine razziale non potevano certo dirsi soddisfatte tanto da costituire l'imperativo categorico di molte spedizioni ancora nella prima metà del Novecento⁹; il ritratto etnografico veniva probabilmente dopo.

Differenti priorità e diversi criteri formali ed esecutivi continuano dunque a rendere la documentazione fotografica alquanto variegata. L'intento formalizzante dell'antropologo che dovrebbe avere nelle menzionate "istruzioni" un momento ed uno strumento di più stringente codificazione incespica paradossalmente in una clamorosa contraddizione. Se tali istruzioni venivano impiegate anche dai medesimi ricercatori, erano esse concepite pure quale mezzo per accelerare ed arricchire le indagini rivolgendosi quindi alla sempre più sterminata galassia dei viaggiatori, a un universo di non addetti ai lavori da catechizzare alla ricerca. In tal senso ci sovviene ancora Sandra Puccini quando sottolinea come quella del viaggiatore non potesse essere certo as-

9. Ne proponiamo alcuni esempi. La commistione di obiettivi dettati dall'antropologia, il desiderio di cimentarsi nell'esperienza del viaggio decisamente avventuroso, la curiosità di venire a contatto con contesti esotici ritroviamo fusi assieme nelle ricerche condotte in Lapponia da Stephen Sommier con l'amico Giovanni Cosimo Cini nel 1885. La componente scientifica di cui si fa carico Sommier si impasta con quella di Cini in veste di viaggiatore-turista attratto dai cimenti in terre aspre e lontane con climi inospitali (Chiozzi 1991: 16). Gli esiti a nostro giudizio evidenti di questo strabismo sono testimoniati dalle foto scattate. È infatti palese, in prima istanza, una sensibile flessione dei ritratti antropometrici che erano invece preminenti nella documentazione effettuata nel corso di un precedente viaggio di Sommier con Mantegazza nelle medesime plaghe nel 1879, a beneficio di un *photoreportage* più interessato alla vita quotidiana delle popolazioni locali ove, inoltre, i ricercatori-viaggiatori si compiacciono alle volte di comparire assieme ai nativi che fotografano come farebbero dei semplici turisti di ieri ma pure di oggi, nell'epoca dei dilaganti *selfie*.

Si va anche oltre: c'è chi in un impulso di narcisistica istanza mimetica unito alle esigenze di una documentazione particolarmente rigorosa si sostituisce addirittura al nativo e opta per farsi ritrarre indossando o facendo indossare a parenti e collaboratori vestiti tradizionali propri delle popolazioni visitate come, ad esempio, Filippos Margaritis (Xanthakis 1988: 37). Significativo pure il caso di Natalia Leonidovna Shabel'skaya, nobildonna russa che nella seconda metà dell'Ottocento andava in giro per fiere acquistando ricami e merletti, visitando chiese e monasteri in cui era praticata l'arte del ricamo e dando con ciò vita ad una propria ricca collezione di abiti ed accessori. Dagli anni Novanta iniziò a fotografare i vestiti raccolti e nel 1891 vide la luce il suo primo album sul costume popolare. Le figlie sostennero la madre in tale sua iniziativa offrendosi come modelle mentre in ulteriori occasioni furono altre collaboratrici di Natalia a posare davanti all'obiettivo. Ne esce una galleria di ritratti ben eseguiti su sfondi neutri per meglio mettere in risalto la ricchezza delle vesti la cui indubbia bellezza è il *pendant* della beltà asciutta ed elegante delle giovani.

sunta quale categoria rigidamente definita, incaricata nondimeno di funzioni e responsabilità eccessive, peraltro non monitorabili. Si intendeva infatti affidare ai viaggiatori “quel compito di [...] intermediari tra la realtà empirica da investigare e gli studiosi che, da casa, elaborano le teorie, forniscono il bagaglio tecnico-scientifico rigoroso, necessario a raccogliere quelle notizie di cui gli autori si serviranno per provare le teorie dalle quali sono partiti. [...] A questo punto – e ricapitolando – è evidente che il lettore modello al quale sono destinate le istruzioni è il viaggiatore. Ma [...] si tratta di un viaggiatore dai molti attributi e dalle molte fisionomie, che sfumano gli uni nelle altre finendo per rendere i suoi lineamenti confusi e quasi irreali. Dietro un testo eminentemente «pratico», che domanda di essere applicato, compare un utente sfocato, una sorta di viaggiatore mitico, un lettore che non è né reale né ideale ma che finisce per essere solo il frutto di una fantasia autoriale” (Puccini 2006: 171, 173).

La formazione assolutamente varia, la mutevolezza di interessi, di sensibilità ed approcci, di competenze e finalità di chi si consegnava all’esperienza del viaggio non poteva non avere perciò inevitabili riverberi sulle pratiche dell’osservazione e della documentazione, per quanto più specificamente ci riguarda sulla loro traduzione fotografica, ennesima riprova di un miscuglio figurale inevitabile ed inesorabile con buona pace delle istruzioni.

A più ampio raggio la medesima ricerca antropologica vuoi più o meno inconsapevolmente, vuoi scientemente come accadde in Francia era frutto di una “antropologia *au sens large* che Broca aveva indicato come programma ideale di ricerca” e che successivi studiosi come Rivet avrebbero ripreso (Zerilli 1998: 28, 171): tale ampiezza di approcci, epistemologici ed euristici, non poteva non avere ricadute, nel nostro specifico, anche sulle modalità della ripresa fotografica.

Dal primigenio miscuglio figurale ad un ritratto etnografico ed estetizzante

Photography was a scientific method in itself: you had to get the subject to pose, usually out of doors, prevent them from moving, put them in a typical attitude, encourage them to make the best of themselves with clothes and accessories. The infant discipline of ethnography, stimulated by travel and colonial conquest, was intimately linked to photography. People noted, researched, recorded, described. There was no traveler armed with a camera who was not already operating as an ethnologist. Experts themselves demanded photography as a necessary aid to their work (Frizot 1998: 267).

Alla luce di quanto appena sostenuto pare evidente come antropologi, fotografi di viaggio e viaggiatori non rappresentino categorie rigidamente a sé stanti, impermeabili a qualunque forma di reciproco contatto. Vi sono, ad esempio, fotografi che eseguono ritratti eminentemente antropometrici ma pure etnografici, per così dire, su commissione di studiosi.

Vale la pena ricordare che in Brasile, nel 1844 ed ancora nel 1850 vengono realizzati dei daguerrotipi che già ritraggono con il sistema fronte-profilo soggetti appartenenti a popolazioni “primitive”; anche Agassiz, menzionato nelle pagine precedenti, si affida ad un fotografo.

Charles Darwin che, come è noto, avvertì la necessità di supportare i suoi studi sulle espressioni delle emozioni con le foto, tra gli altri, di Oscar Rejlander ed Ernst Schulz, aveva inoltre allestito, nel tempo, una personale raccolta di ritratti prevalentemente fronte-profilo unitamente a «fotografie antropologiche» databili tra la metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento e gli anni Sessanta realizzate nei luoghi più diversi da fotografi a cui tali particolari immagini erano state appositamente richieste (Vasillov 1990: 66). Giacomo Brogi collaborò con Paolo Mantegazza realizzando i ritratti che l'antropologo avrebbe inserito nel suo atlante delle espressioni del dolore. Diverse sono, inoltre, le spedizioni scientifiche in cui i ricercatori demandano ad un fotografo professionista il compito di scattare foto ai contesti, di realizzare ritratti e riprodurre manufatti; in certi casi si affida l'incombenza a un membro dell'équipe, sovente un tecnico in aiuto agli studiosi od anche un militare quando l'esplorazione beneficia dei supporti logistici di esercito o marina. In Russia, un topografo italiano, Augusto Scassi, si accompagnò a

Grigorij Nikolaevič Potanin esploratore, orientalista, geografo ed etnografo che ritenne opportuno garantirsi una documentazione fotografica dei suoi viaggi. Nella prima metà degli anni Settanta «Potanin guidò una spedizione in Mongolia, Cina Settentrionale e Tibet, dove allestì alcune raccolte botaniche conducendo parimenti delle indagini etnografiche sulle costumanze di certi gruppi mongoli. [...] Scassi [...] alle incombenze del lavoro cartografico era aduso alternare la pratica della fotografia. Si trattava di un'attività a cui dedicava molta attenzione e molto tempo. [...] Era effettivamente uno dei non molti fotografi a preparare le lastre durante il viaggio, variando e dosando l'emulsione in rapporto alla luminosità dei contesti che avrebbe fotografato. Più di duecento scatti eseguiti dal 1884 al 1886 testimoniano aspetti della cultura materiale, sociale e religiosa di alcune popolazioni dell'Asia Centrale» (Baldi, Mykhaylyac 2016: 123-124; Morozov 1953: 125).

Uno dei principali canali da cui affluiscono foto “strutturalmente” antropologiche è dunque quello di missioni ed esplorazioni con finalità diplomatiche, scientifiche e commerciali che i principali paesi occidentali ed extra-

occidentali allestiscono ed incrementano, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, mettendo insieme gruppi composti di ricercatori, naturalisti, geologi, medici, antropologi e quasi sempre fotografi o, in loro assenza, come si è appena visto, membri della spedizione in grado di maneggiare apparecchi fotografici, lastre e reagenti chimici. Ben conosciute sono da noi le missioni delle navi Magenta e Vettor Pisani, la prima impegnata nella circumnavigazione del globo dal 1865 al 1867 a cui prese parte Enrico Hyllier Giglioli e che consentì l'acquisizione di un cospicuo numero di fotografie, e la seconda impiegata per ulteriori quattro circumnavigazioni, complessivamente dal 1871 al 1885 in cui un componente dell'equipaggio ricevette l'incarico di documentare i luoghi visitati. Similmente accadde, ad esempio, anche in Spagna, ove un fotografo, Rafael Castro, si occupò di realizzare ritratti antropometrici in una spedizione nell'America del sud intrapresa via mare (Mondéjar 1999: 68).

In prima approssimazione il punto in cui addetti ai lavori e non, antropologi e fotografi si incontrano è, a nostro giudizio, il ritratto etnografico e la sua forma parzialmente ibridata con la foto antropometrica di cui abbiamo già detto. Un incontro per certi versi singolare, perché si sostanzia in rapporto ad un genere relativamente "liquido" e instabile, non riconducibile a criteri esecutivi, compositivi e formali capaci di contenerlo, di definirlo dettagliatamente come invece si era almeno tentato di fare, con alterne vicende, nei confronti del ritratto antropometrico.

Il contributo di fotografi di mestiere alla ricerca antropologica ha determinato la probabile "infiltrazione" nella foto principalmente etnografica non tanto e non solo di metodiche quanto di modelli rappresentativi provenienti dalla ritrattistica di studio, borghese e manierata, tesa ad "abbellire", ad aggraziare i soggetti.

I fotografi di fronte alla proteiforme, caleidoscopica mutevolezza dei costumi rivendicano il diritto a interpretarla "liberamente" negli ampi spazi di una resa estetizzante che a sua volta si vena di *nuance* pittoriche, oleografiche, romanticheggianti, sensuali ma pure realiste e veriste. Sorprendentemente e similmente anche l'antropologo, quando decide di liberarsi dalle "ganasce" dell'indagine antropometrica, spostandosi sulla dimensione "umana" e culturale dei propri soggetti, quando prende in mano la situazione ponendosi in prima persona dietro la macchina fotografica, pare anch'egli rinunciare a regole specifiche che non siano quelle di un generico richiamo all'arte. Sembra, dunque, che la policroma, variegata, "seducente" e "piacente" natura delle azioni umane, necessiti conseguentemente di una rappresentazione che per farsi congruente, dunque altrettanto "deliziante", non

possa che attingere ad una tavolozza ugualmente ricca di colori e sfumature. Le componenti estetiche in cui si realizza e si compie un rito festivo, in cui un'attività artigianale giunge alla produzione di un manufatto quasi mai scervro da caratteristiche ornamentali fuse a quelle strumentali, in cui uomini e donne si lasciano in vesti e costumi anch'essi composita espressione del "bello", impongono al ritratto fotografico di assecondare codesta supposta armonica, "gentile" connotazione di fondo dell'umano agire, dell'umana esistenza.

Ne discende che il punto di convergenza di antropologi e fotografi non è tanto e non è solo nella ritrattistica etnografica ma, più nello specifico, nelle sue screziature estetiche, da ambo le parti previste, ammesse ed accettate, addirittura auspicate e dichiarate dal ricercatore.

Vorrei che la nostra Società si proponesse due alti segni che dovrebbe scriver sulla propria bandiera. Essa dovrebbe cioè conciliare l'arte colla fotografia, due rivali che si son fatte il broncio troppo spesso e che invece devono camminare di conserva, strette da una sincera e calda amicizia": con queste parole, riportate da Cristina Panerai, esordisce Mantegazza, in veste di primo presidente della Società Fotografica Italiana insistendo sulla doppia natura dell'immagine fotografica, artistica ed obiettivamente documentaria (Panerai 1991: 64-65; Mantegazza 1889: 6).

Ancora Mantegazza manifestando negli anni una certa progressiva insofferenza nei confronti di un metodo molto restrittivo e coartante come quello che soprintende all'esecuzione dei ritratti antropometrici, peraltro iniziando a dubitare, a monte, della bontà di un approccio fisico e somatico, un Mantegazza «che all'inizio del nuovo secolo [...] si era reso conto che le carte si erano rimescolate e che le scienze antropologiche attendevano una nuova definizione dei loro oggetti e dei loro metodi» (Landucci 1988: 66), giunge a riconoscere l'esigenza di usare la macchina fotografica in maniera più libera, attenta anche alle dimensioni del contesto culturale e non solo di quello fisico. Nelle "Istruzioni scientifiche per i viaggiatori" redatte assieme a Morselli nel 1884 sostiene che «alle fotografie scientifiche sarà utilissimo aggiungerne ancora delle artistiche, prese cioè coll'atteggiamento naturale e libero degli individui ritratti, e possibilmente nei loro costumi o fra strumenti ed utensili caratteristici della loro regione e della loro classe sociale» (Morselli 1884: 123).

Questa voglia di "artisticità", il bisogno di attribuire ai ritratti fotografici una patina "pittorresca" viene in taluni casi associata alla pratica del disegno e dello schizzo, tecniche "riesumate" per la loro natura, *ab ovo*, di sistemi riproduttivi maggiormente "interpretativi" la cui vocazione intrinsecamente estetizzante meglio coglierebbe le componenti altrettanto estetiche dei sog-

getti da riprendere. Nikolaj Nikolaevich Miklukho-Maklaj (Miklukho-Maklaj 1982: 152) e Guido Boggiani sono tra coloro che prendono questa strada (Boggiani 1895).

Al di là di tali eccezioni la gran parte della comunità scientifica continua a scommettere sulla fotografia, possibilmente, però, “ingentilita” per rappresentare le altrui culture, per meglio incorniciarle.

L'antropologo, quando non si cimenta egli medesimo con la fotografia, accetta di buon grado immagini realizzate da viaggiatori e da fotoamatori con cui arricchisce volentieri le sue collezioni iconografiche sempre che in tali immagini coté etnografico ed estetico siano apprezzabili e compresenti.

In tal senso, secondo Chiarelli

I materiali fotografici prodotti, raccolti e collezionati nell'Archivio del Museo, direttamente da Mantegazza o sotto la sua partecipe supervisione, sono il riflesso naturale di questa duplice impostazione. Ma il ricorso alle “fotografie artistiche”, che per definizione sfuggono ad ogni rigore scientifico, se da una parte contribuisce a restituirci oggi una collezione estremamente articolata e ricca di suggestioni e stimoli, dall'altra apre le porte dell'archivio ad un accumulo indiscriminato di quelle immagini seriali di “tipi e costumi etnici” di evidente fattura commerciale che cominciano ad aver larga diffusione nel corso degli anni '80 del XIX secolo, e le cui finalità sono spesso assai lontane da una documentazione obiettiva, venendo incontro piuttosto, nella esibizione marcata e talvolta caricaturale dei tratti salienti delle popolazioni rappresentate, ad esigenze dettate dalla diffusione turistica e dal prorompente espansionismo coloniale (Chiarelli 2010: 97).

Questo con il senno di poi: sta di fatto che l'antropologo non fa mistero di incrementare le proprie collezioni con ritratti sì di eterogenea provenienza e fattura, ma, dal suo punto di vista, accomunabili sul piano di una gradevole resa estetica. Citando ancora Cristina Panerai

L'apparente adesione al metodo sperimentale [...] e le frequenti definizioni della bellezza come fenomeno naturale e quantificabile non impediscono in realtà all'estetica di uscire illesa dall'autopsia dell'analisi scientifica e di dichiarare la propria indipendenza e superiorità rispetto alla razionalità. [...] La conquista del vero è inseparabile da, e addirittura coincide con, l'esperienza estetica, intesa appunto come raccordo tra piacere e bellezza, tra il consumo di sensazioni e suggestioni artistiche (Panerai 1991:192-193).

Quanto sostenuto dalla Panerai ci pare trovare conferma in parte delle fotografie appartenenti ad un'altra ricca collezione di immagini etno-antropologiche creata ed implementata nel tempo da Enrico Hyllier Giglioli. In virtù di una assai ramificata rete di contatti e relazioni sociali e scientifiche di cui

questo studioso dispone in tutto il mondo, intessuta a partire dal viaggio attorno al mondo sulla pirocorvetta Magenta tra il 1865 ed il 1868, assieme ad un'imponente collezione etnografica potrà egli allestire una raccolta fotografica altrettanto vasta.

Della collezione non fanno parte solo fotografie antropometriche [...] ma si trovano spesso anche immagini di paesaggi, costumi e foto decisamente esotiche. D'altronde lo stesso Giglioli, nel manuale di *Istruzioni per fare le osservazioni antropologiche ed etnologiche*, pubblicato assieme ad Arturo Zannetti nel 1880, ribadiva l'importanza, anche, della documentazione etnografica: "il disegno, l'arte del formare e soprattutto la fotografia, verranno a compensare le difficoltà del raccogliere. L'uomo deve essere fotografato di faccia e di profilo, nella posizione che abbiamo consigliato per le misure. A questa fotografia scientifica dovrebbe aggiungersene un'altra artistica che desse l'atteggiamento naturale, il carattere quasi dell'individuo o della razza (Chiozzi 1996: 39-40).

Giglioli e Mantegazza appaiono perciò sulla medesima lunghezza d'onda. Il problema sta però nell'assunzione non discutibile, non negoziabile del taglio artistico del ritratto che assiomaticamente deve essere espresso dall'autore della foto in totale libertà.

Se si prova a dare una scorsa alla collezione fotografica messa su da Giglioli si avrà una riprova di quanto si va dicendo. Il comune denominatore delle immagini raccolte dall'etnologo si esprime in un affaccio ampio, quantitativamente generoso ma stilisticamente sia generico che stereotipato, su razze e popoli del globo terracqueo¹⁰. Le fonti sono disparate ed eterogenee, o, meglio, gli autori delle foto non sono certo di esclusiva formazione antropologica, tutt'altro. Sono, infatti, fotografi di mestiere mossi da intenti commerciali, estetizzanti, sono esploratori dilettanti e facoltosi che affidano alla foto il ricordo delle contrade e delle popolazioni visitate: poco o nulla avevano a che fare con l'antropologia. Ciò nonostante lo sguardo dovette parere a Giglioli simile: è per questo che egli non si fa scrupolo di pescare a piene

10. Tra le immagini che Giglioli raccoglie ve ne sono molte eseguite da fotografi professionisti nel corso delle loro escursioni che si costituiscono quali stereotipati bozzetti di genere; in questo caso si indugia su usanze, dalla toilette femminile al ritratto in cui si mette in evidenza la ricercatezza delle vesti tradizionali, dal mestiere artigianale ai commerci al dettaglio. Si tratta di immagini che, in qualche modo, "negano" sé stesse nel senso che mentre intendono tratteggiare con cura per il dettaglio le costumanze proprie dei contesti visitati, quei medesimi contesti misconoscono nella ricostruzione pittorica realizzata in studio. La quota denotativa di queste foto, l'abito, l'acconciatura, il volto, l'utensile, il tappeto, il vasellame è comunque apprezzata dal ricercatore per la sua cifra etnografica ed estetica: da qui la scelta di collezionare anche codesti oleografici bozzetti inizialmente concepiti per un «armchair tourism» (Goldberg 1995: 24).

mani in siffatto composito *mare magnum* di ritratti comunque “preziosi” per una tassonomia umana in senso lato intesa. Vale a dire che la collezione fotografica di Giglioli, messa su con intenti primieramente antropologici, è firmata sì da ricercatori, ma soprattutto da ritrattisti versati all’esotismo, da militari, da viaggiatori, insomma da quella già menzionata variegata umanità “fotografante” che è accomunata dal soggetto, l’uomo, nello specifico quello appartenente a popolazioni lontane, somaticamente distante dagli europei, culturalmente altrettanto “eccentrico” e depositario di usi e costumi “pittoreschi”, sorprendenti, e pure di inusitata attrattività estetica¹¹.

In queste collezioni, ma pure in quella presente presso il Museo Antropologico dell’Università di Napoli Federico II voluto da Giustiniano Nicolucci ed

11. La collezione Giglioli si regge in modo significativo sulla produzione di fotografi di viaggio, sulla loro ritrattistica di studio e di strada suscettibile quindi di essere riletta dagli antropologi, anche se in seconda battuta, in chiave razziale, antropometrica e culturale. Si tratta di documentazioni “incidentalmente” etnologiche, di ritratti “contestualizzati”, di scene di genere che aprono una prima finestra sulle costumanze locali. Si pensi, ad esempio, a Felice A. Beato in Giappone del quale, nella collezione di Giglioli, sono presenti scatti che, pur nei confini del bozzetto oleografico, ripropongono momenti della toilette femminile. La possibilità di indulgere, come appunto per Beato, in foto dai toni in qualche modo addirittura “intimistici” è, inoltre, frutto di una permanenza sul terreno prolungata, in qualità di fotografo ma pure di mercante d’arte a Calcutta, Yokohama ma pure a Canton, a Rangoon, a Mandalay, permanenza che gli consentì di stabilire rapporti con le popolazioni locali utili per scrutare consuetudini non propriamente di primo, immediato accesso, permanenza che, in linea di massima, non molti tra fotografi, viaggiatori, esploratori ed antropologi potevano permettersi (Gernsheim 1987: 100). Beato, ovviamente, non è il solo. Nel medesimo periodo John Thomson, che complessivamente rimase in Estremo Oriente una decina di anni, dopo un lungo lavoro di documentazione sul campo a cui si dedicò dal 1868 al 1872, pubblicò in quattro volumi nel 1873 e nel 1874, *Illustrations of China and its People* opera che comprende foto di costumi e rituali locali, di venditori ambulanti, assieme a scene di genere ed unitamente ad immagini di monumenti e di paesaggi. In tutt’altre regioni del globo, William Henry Jackson, ancora a partire dal 1868 nella zona di Omaha, attrezzato di tutto punto con un carro adibito a camera oscura, ritrasse paesaggi e villaggi di pellerossa. Negli anni Settanta Timothy H. O’Sullivan realizzò ritratti degli indiani Pueblo e di altri gruppi del New Mexico mentre, a partire dal 1871 John Karl Hillers fu autore di una estesa documentazione di diverse popolazioni di pellerossa grazie anche al suo ruolo di fotografo in una spedizione geologica che risalì il fiume Colorado (Ang 2015: 51). Già nel 1856 Francis Frith si era recato in Egitto e da lì in Nubia, Palestina e Siria; dal Vicino Oriente tornò in Europa per un fotoreportage in Spagna, Gibilterra, Portogallo, Italia, Svizzera, Germania ed Austria: immagini di questo “tour” europeo illustrano diverse pubblicazioni a partire dal 1867. Felix Bonfils, fotografo francese che, lasciata la madrepatria, si stabilì con la moglie a Beirut nel 1867 con il preciso intento di fornire al nascente ambiente turismo europeo ansioso di visitare Libano, Siria, Palestina, Egitto e Grecia foto di questi paesi, realizzò molte scene di vita quotidiana, di strada, di mercati, di pellegrini in visita ai luoghi sacri (Gernsheim 1987: 161-163).

ancora in fondi fotografici esteri (Malmsheimer 1987) sono custodite foto ascrivibili ad una particolare declinazione del ritratto etnografico ed in subordine antropometrico in cui il fine ultimo di tali scatti, la loro più pregnante significazione connotativa viene sottolineata e validata proprio dal costruito, dall'involucro decisamente "artistico" di tali fotografie.

Ci paiono esse un esempio forse tra i più espliciti di quel miscuglio figurale che talora accomuna antropologi, esploratori, viaggiatori, funzionari coloniali nella rappresentazione dell'alterità.

Si tratta di foto fatte eseguire dal dott. R.W. Shufeldt presso l'Indian Training School di Carlisle a gruppi di Navajo e di Dakota ripresi nel 1878 e nuovamente nel 1880 ad Hampton. Il fotografo deve sottolineare la raggiunta "elevazione del tipo primitivo" grazie ad appositi, rapidi programmi "rieducativi". Allo scopo adotta una semplice ma efficace convenzione: ritrae gli indiani al loro arrivo nella riserva, seduti in terra con il loro abbigliamento tradizionale e poi assisi su sedie e poltroncine, vestiti di tutto punto all'occidentale, azzimati e ben pettinati. Giglioli che talora verga di proprio pugno le didascalie sottolinea con compiaciute esclamazioni i "progressi" che si è riuscito a far compiere ai "selvaggi". Progressi comunque limitati e prudentemente contingentati dai medesimi educatori occidentali. I ritratti mostrano infatti gli indiani "assuefatti" alla loro nuova condizione identitaria, irreggimentati ma soprattutto omologati da un'uniforme indossata da tutti, quella di una scuola, di un collegio¹². Il ritratto prevede inoltre che essi assumano pose composte e compunte con braccia conserte, mani sulle gambe, pugni chiusi nell'atto di pensare, sguardi seri. Altrettanto definita è la disposizione armonica dei soggetti che tiene conto della loro età: al centro dell'immagine l'indiano o gli indiani più anziani, spesso seduti, mentre in quinta, a sinistra ed a destra, sovente in piedi, compaiono i più giovani. I «campi di forze» (Barthes 1980: 15) espressi dalle posture conducono al centro dell'immagine, all'intersezione delle due diagonali del formato, secondo quel paradigma tipico del ritratto di famiglia che in tal modo sottolinea la coesione e la compattezza del nucleo. A codesta complessiva, statica ed ordinata distribuzione dei soggetti contribuisce non solo la posa ma pure lo sfondo. Si usa un telo accuratamente dipinto che inserisce gli "ex" pellerossa in contesti addirittura aristocratici. Esattamente come in un classico ritratto borghese, compaiono

12. Equiparabili nei fatti, ai paria, verrà loro consentito di collocarsi negli strati meno abbienti della società americana. Saranno avviati a lavori manuali, divenendo sguatterri, camerieri, garzoni, sarti, sostanzialmente abbandonati a sé stessi, destinati ad inurbarsi con la prospettiva di sbarcare il lunario ricorrendo al lavoro nero e a domicilio come alcune tra le foto di denuncia di Jacob Riis e del primo Lewis Hine attestano (Riis 1971; Hine 1977; Doherty 1981).

alle spalle dei soggetti gli interni baroccheggianti di case di lusso, con grandi caminetti, porte e loro cornici abbellite da riccioli, infiorescenze, losanghe¹³.

In altri casi la sala dipinta sullo sfondo prevede una generosa finestra che si apre su un sontuoso giardino, sul parco della presunta ricca dimora. Il selvaggio è dunque definitivamente sussunto in una cornice pittorica che lo “ingentilisce”, lo apparenta all’uomo “civile” mediante gli schemi estetizzanti di una ritrattistica fotografica ancora assai prossima a quella pittorica. Attraverso codeste convenzioni artistiche si celebra la conversione dell’indiano che transita da uno stato di natura ad uno di cultura, che da brutto, sporco e cattivo si fa “bello” ed accettabile perché riatteggiato, riconfigurato nei perimetri di ciò che Warburg definisce come *pathosformel*, ovvero quel crogiuolo formalizzato, specialmente occidentale, di gesti e posture derivanti da un passato artistico greco-romano (Murano 2016).

Questo particolare genere di ritratto “etnografico” ci pare, come anticipavamo, esplicito *exemplum* di un miscuglio figurale indubbiamente caratterizzato da contraddittori presupposti formali; ciò nonostante tale ritratto non deroga dal ricorso a “sovrascritture” di natura estetica su cui poggia e, in definitiva, intende accreditare la sua qualità. Qualità di un ritratto, quello commissionato da Shufeldt, tanto ideologicamente capzioso quanto professionalmente, tecnicamente e formalmente inappuntabile, che, nel bene e nel male, conferma alla fin fine il definirsi e l’agire di un approccio qualitativo tipico della disciplina, quel medesimo approccio da cui rifuggirono invece molti sociologi¹⁴. Ricordiamo qui soltanto di sfuggita come la cifra estetica di

13. Va sottolineato che nelle foto scattate all’arrivo degli indiani non è apparentemente posta alcuna particolare attenzione agli sfondi: le foto sono eseguite all’aperto, dinnanzi ad una parete o ad un telo neutro. Tale “trasandatezza” viene da pensare che sia funzionale alla possibilità di rendere ancor più palese lo scarto con il ritratto successivo, questo sì curato nel dettaglio, in cui i pellerossa appariranno “riversitati e corretti” al termine dei corsi rieducativi.

14. Il caso dell’*American Journal of Sociology* è a tal riguardo illuminante. Tra il 1896 ed il 1916 la rivista si aprì alla fotografia e ad autori che ne avevano fatto specifico uso nelle loro indagini di terreno. Al termine di questo periodo il direttore della testata, Albion Small, decise di ridurre rapidamente e drasticamente il numero delle foto pubblicate in ogni numero. “Egli insisteva sulla necessità di ricondurre la sociologia divenuta «scienza senza problema, metodo o messaggio» ad una condizione non dissimile da quella della chimica, della fisica e della fisiologia: un corpo di conoscenze scientifiche riservato agli addetti ai lavori (per lo più di estrazione accademica) senza alcuna concessione [...] all’analisi meramente qualitativa e impressionistica della realtà sociale. [...] Small, nelle sue requisitorie, non si fece sfuggire l’occasione per accusare la fotografia di essere un mero strumento descrittivo, generalmente superfluo e molto spesso fuorviante, perché incontrollabile sul piano scientifico e scarsamente utilizzabile a livello quantitativo” (Mattioli 1991: 30).

un documento fotografico, ma pure cinematografico o video di rilevanza etnografica, continuerà nel tempo a connotare la ricerca antropologica (Banks 2005: 6-19, in particolare 9-11). Se tale cifra è per un verso frutto di una predilezione per il “bel” volto, per il manufatto “grazioso” da preferire nell’indagine e nella raccolta sul terreno su quello ordinario perché nobilita ed eleva il primitivo, perché si fa indicatore, in chiave romantica, dell’indole più alta e “nobile” di un popolo, contemporaneamente potenzia e valida la supremazia autoriale del ricercatore.

Ciò detto si deve pur riconoscere che la dimensione estetica non è elemento estraneo ai contesti sociali ma espressione culturalmente significativa, insita in ogni consesso umano, in guisa, ad esempio, di “capitale simbolico che consente di articolare gerarchicamente le distinzioni sociali” (Marano 2013: 72). Strumenti per una sua rilevazione, ad essa sintonici ed in proficua empatia, come appunto quelli di riproduzione visiva possono perciò rivelarsi utili per la comune natura artistica.

A più ampio raggio, in un clima scientifico che esprime sovente, e non solo nel passato, «una reiterata diffidenza [...] nei confronti del visualismo [...] una certa serpeggiante iconofobia (cui si associa una tenace grafofilia)» (Faeta 2011: 31), va riconosciuto all’antropologia ottocentesca un’apertura alla fotografia pur negli inevitabili limiti, data l’epoca, di uno sperimentalismo lungi dal sedimentarsi¹⁵. Nel miscuglio figurale da cui la disciplina cercava di estrarre i criteri più idonei ad una ricerca decisa ad usare l’immagine, gli stu-

15. La scelta di collocare il ritratto etnografico al di fuori di coordinate stringenti e rigidamente definite può apparire contraddittorio in seno ad un’antropologia che, come visto, produce una gran quantità di metodiche, di istruzioni, di elenchi di osservazioni per caratterizzare e coordinare la fase di terreno *in primis*. Limitarsi al suggerimento di connotare artisticamente il ritratto etnografico nasconde probabilmente una conoscenza ed una pratica della fotografia spesso amatoriale e alquanto superficiale. Se d’altro canto si scorrono le foto eseguite, ad esempio, dai nostrani antropologi, da Odoardo Beccari ad Ermanno Stradelli, da Mantegazza a Sommier, da Luigi Maria D’Albertis ad Elio Modigliani (oggetto di specifica riflessione in un nostro contributo attualmente in via di stesura) una evidente imperizia tecnica e, quindi, un conseguente impoverimento della quota informativa delle immagini, un’attenzione approssimativa alle inquadrature emergono evidenti. Limiti dei quali, ad onore del vero, i medesimi ricercatori sono variamente consapevoli e di cui dicono e scrivono come Sommier in Lapponia e Mantegazza in India. Ciò nondimeno, secondo quanto sottolinea ancora Faeta «lo sguardo è stato, tradizionalmente, in epoca classica, lo strumento cardine di costruzione delle conoscenze etnografiche e antropologiche; e lo sguardo resta, a mio avviso, strumento cardine di costruzione delle conoscenze etnografiche e antropologiche ancora oggi» (Faeta 2011: 31). Il ritratto etnografico ottocentesco rimane sì imprigionato nei limiti di cui abbiamo detto, ma questo avviene in contesti di ricerca dove comunque domina un empirismo fabril e febbrile, uno *struggle* che anima ed arricchisce la sperimentazione pur tra errori ed oggettive difficoltà.

diosi intuiscono come lo specifico visivo della fotografia, in grado finanche di riprogettare il ritratto antropometrico in chiave “artistica”, sia il mezzo forse più idoneo, a livello eminentemente etnografico, per cogliere la cifra estetica di un consesso umano che mediante tale discriminante cifra può collocarsi, esplicitarsi e rendersi “visibile” nell’agone dei popoli civili.

Per paradosso una modalità ritrattistica di marcata impronta occidentale, giunta alla fotografia e quindi all’antropologia dalla pittura, caratterizzata da un complessivo nitore calligrafico, da pose ostentate, esibite, frontali, in dialettica sinergia con fonti di illuminazione, messe in scena e sfondi che altra funzione non hanno se non quella di collocare in debito risalto i soggetti, assolve al compito di farsi documento visivo di denso spessore etnografico proprio per quella sua intrinseca vocazione a controllare l’intera procedura, a determinare attentamente il set mettendo in luce ed in opportuna, manierata, leziosa evidenza tutto quanto è destinato a comparire nell’inquadratura. Come detto nelle pagine precedenti è una rappresentazione in tutto e per tutto dettagliatamente costruita ma che risponde in pieno ai fini di un’antropologia, non solo europea, che in quel periodo aveva bisogno di un’amplissima galleria di tipi umani, meglio se chiaramente, gradevolmente distinguibili. Le finalità estetiche e declaratorie del ritratto fotografico che la sua intrinseca fissità acuisce, “fissano” dunque “razze” e popoli della terra condensandone e “pittandone” i tratti nei conchiusi prosceni di uno studio o di una tenda da campo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV., 1986, *Paolo Mantegazza e il suo tempo: l'origine e lo sviluppo delle Scienze antropologiche in Italia*, Milano, Ars Medica Antiqua.
- Ang, Tom, 2015, *Storia della fotografia. 1. I primi passi della fotografia 1825-1889*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso.
- Baldi, Alberto, 1986a, Paolo Mantegazza: alle origini dell'Antropologia Visiva italiana, in *Paolo Mantegazza e il suo tempo: l'origine e lo sviluppo delle Scienze antropologiche in Italia*, Milano, Ars Medica Antiqua: 69-79.
- Baldi, Alberto, 1986b, Uso e valenze del ritratto nelle scienze antropologiche, *Archivio Fotografico Toscano*, 3: 52-57.
- Baldi, Alberto, 1988, Antropologia italiana della seconda metà dell'Ottocento: dagli interessi per la cultura delle popolazioni "altre" alle ricerche in ambito folklorico, in *Alle origini dell'Antropologia italiana. Giustiniano Nicolucci e il suo tempo*, Francesco Fedele, Alberto Baldi, a cura di, Napoli, Guida: 117-177.
- Baldi, Alberto, 2000, Le zoppie dell'esploratore. Pratica etnografica e documentazione fotografica nei limiti dell'esperienza di viaggio di Giotto Dainelli, in *Il viaggio e l'esplorazione nelle immagini di Giotto Dainelli*, Maria Mautone, a cura di, Napoli, Dipartimento di Analisi delle dinamiche territoriali e ambientali e Centro Interdipartimentale di ricerca audiovisiva dell'Università di Napoli Federico II: 43-60.
- Baldi, Alberto, Tamara Mykhaylyak, 2016, *L'impero allo specchio. Antropologia, etnografia e folklore nella costruzione di un'identità culturale nazionale ai tempi della Russia zarista. 1700-1900*, Roma, Squilibri.
- Banks, Marcus, 2005, Visual anthropology: Image, object and interpretation, in *Image-based research: A sourcebook for qualitative researches*, Jon Prosser, ed, London-Philadelphia, Falmer: 6-19.
- Barthes, Roland, 1980, *La camera chiara*, Torino, Einaudi.
- Becchetti, Piero, 1978, *Fotografi e fotografia in Italia. 1839-1880*, Roma, Quasar.
- Boggiani, Guido, 1895, *Viaggi d'un artista nell'America Meridionale: i Caduveo*, Roma, s.e.
- Cagnetta, Franco, a cura di, 1981, *Nascita della fotografia psichiatrica*, Venezia, Marsilio.
- Carmichael, Mary, 2012, Louis Agassiz exhibit divides Harvard, Swiss group, *The Boston Globe*, 27.
- Chiarelli, Brunetto, Paolo Chiozzi, 1996, *Etnie. La Scuola antropologica fiorentina e la fotografia tra '800 e '900*, Firenze, Alinari.

- Chiarelli, Cosimo, 2010, Mantegazza e la Fotografia: una antologia di immagini, in *Paolo Mantegazza e l'evoluzionismo in Italia*, Cosimo Chiarelli, Walter Pasini, a cura di, Firenze, Firenze University Press: 95-99.
- Chiarelli, Cosimo, Walter Pasini, a cura di, 2010, *Paolo Mantegazza e l'evoluzionismo in Italia*, Firenze, Firenze University Press.
- Chiozzi, Paolo, 1987, Fotografia e antropologia nell'opera di Paolo Mantegazza, *Archivio Fotografico Toscano*, 6: 46-61.
- Chiozzi, Paolo, 1991, Sguardi sulla Lapponia, *Archivio Fotografico Toscano*, 7: 15-18.
- Chiozzi, Paolo, 1996, La "Scuola Fiorentina" di Antropologia visuale, in *Etnie. La Scuola antropologica fiorentina e la fotografia tra '800 e '900*, Brunetto Chiarelli, Paolo Chiozzi, a cura di, Firenze, Alinari: 13-69.
- Costantini, Paolo, 1990, *La fotografia artistica. 1904-1917*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Delaporte, Yves, 1988, Le prince Roland Bonaparte en Laponie (1884), *L'Ethnographie*, numéro spéciale, 130, 84.
- Doherty, Jonathan L., 1981, *Women at Work. 153 Photographs by Lewis W. Hine*, New York, Dover.
- Edwards, Elisabeth, 1990, The Image as Anthropological Document. Photographic Types: the Pursuit of Method, *Visual Anthropology*, 3, 2-3: 235-258.
- Faeta, Francesco, 2011, *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Fedele, Francesco, Alberto Baldi, a cura di, 1988, *Alle origini dell'Antropologia italiana. Giustiniano Nicolucci e il suo tempo*, Napoli, Guida.
- Frizot, Michel, a cura di, 1998, *A New History of Photography*, Köln, Könemann.
- Frizot, Michel, 1998, Body of Evidence. The ethnophotography of difference, in *A New History of Photography*, Michel Frizot, a cura di, Köln, Könemann: 258-271.
- Haag, Carlos, 2010, The secret photos of professor Agassiz: Exhibition and book shed light on the controversial images made by a rival of Darwin, *Pesquisa Fapesp*, 175.
- Hamy, Ernest Théodore, Alexandre-Abel Hovelacque, Julien Vinson, Charles Letourneau, 1889, *Questionnaire de Sociologie et d'Ethnographie*, Paris, Hennuyer.
- Hine, Lewis Wickes, 1977, *Men at Work. Photographic Studies of Modern Man and Machine*, New York, Dover.
- Gernsheim, Helmut, 1981, *Le origini della fotografia*, Milano, Electa.
- Gernsheim, Helmut, 1987, *Storia della fotografia. 1850 1880. L'età del collodio*, Milano, Electa.

- Goldberg, Vicki, 1995, The Camera and the Immigrant, in *A Nation of Strangers*, Vicki Goldberg, Arthur Ollman, eds, San Diego, Museum of Photographic Arts: 21-27.
- Goldberg, Vicki, Arthur Ollman, 1995, *A Nation of Strangers*, San Diego, Museum of Photographic Arts.
- Gould, Stephan J., 1981, *The Mismeasure of Man*, New York, Norton.
- Greco, Andrea, 1991, Una delicata riservatezza. Cesare Pascarella tra poesia e fotografia, *Archivio Fotografico Toscano*, 13: 11-22.
- Guarnieri, Patrizia, 1986, Misurare le diversità, in *Misura d'uomo. Strumenti, teorie e pratiche dell'antropometria e della psicologia sperimentale tra '800 e '900*, Giulio Barsanti, Simonetta Gori-Savellini, Patrizia Guarnieri, Claudio Pogliano, a cura di, Firenze, Giunti: 119-171.
- Landucci, Giovanni, 1988, Mantegazza e Nicolucci, in *Alle origini dell'Antropologia italiana. Giustiniano Nicolucci e il suo tempo*, Francesco Fedele, Alberto Baldi, a cura di, Napoli, Guida: 61-83.
- Malmsheimer, Lonna M., 1987, Photographic Analysis as Ethnohistory: Interpretive Strategies, *Visual Anthropology*, 1, 1: 21-36.
- Mantegazza, Paolo, Enrico Hillyer Giglioli, Charles Letourneau, 1873, Lavoro presentato nell'Adunanza del 20 marzo dalla Commissione incaricata di redigere un insieme di istruzioni per lo studio della Psicologia comparata, *Archivio per l'antropologia e l'etnologia*, 3: 316-331.
- Mantegazza, Paolo, 1889, Seduta di inaugurazione della Società Fotografica Italiana, *Bullettino della S.F.I.*, A- I, dispensa 1-4: 6.
- Marano, Francesco, a cura di, 2013, *Mappare. Arte antropologia scienza*, Matera, Altrimedia.
- Marano, Francesco, 2013, Modi di dire e modi di fare. Arte e antropologia sul terreno della pratica etnografica, in *Mappare. Arte antropologia scienza*, Francesco Marano, a cura di, Matera, Altrimedia: 71-80.
- Mattioli, Francesco, 1991, *Sociologia visuale*, Torino, NUOVA ERI.
- Mautone, Maria, a cura di, 2000, *Il viaggio e l'esplorazione nelle immagini di Giotto Dainelli*, Napoli, Dipartimento di Analisi delle dinamiche territoriali e ambientali e Centro Interdipartimentale di ricerca audiovisiva dell'Università di Napoli Federico II.
- Mondéjar, Publio Lopez, 1999, *Historia de la fotografía en España*, Barcelona-Madrid, Lunweg.
- Morselli, Enrico et alii, 1884, Programma speciale della sezione di Antropologia all'Esposizione Generale Italiana di Torino, *Archivio per l'antropologia e l'etnologia*, 14: 123-132.
- Miklucho-Maklaj, Nikolaj Nikolaevič, 1950, *Diari dei viaggi. 1873-1887. Raccolta di saggi*, vol. I, Mosca, Leningrado, Accademia delle Scienze dell'URSS.

- Miklucho-Maklaj, Nikolaj Nikolaevič, 1982, *L'uomo venuto dalla luna: Diari, lettere, articoli di Miklucho-Maklaj*, Mosca, Molodaja gvardija.
- Morozov, Sergej Aleksandrovič, 1953, *Viaggiatori-fotografi russi*, Mosca, Geografiz.
- Murano, Jessica, 2016, Fisiologia del gesto. Fonti warburghiane del concetto di Pathosformel, *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 9, 1: 153-175.
- Panerai, Cristina, 1991, Fotografia e antropologia nel *Bullettino della società fotografica italiana*. Una promessa disattesa, *Archivio Fotografico Toscano*, 13: 64-69.
- Pinney, Christopher, 2011, *Photography and Anthropology*, London, Reaktion Books.
- Pireddu, Nicoletta, 2010, Paolo Mantegazza: ritratto dell'antropologo come esteta, in *Paolo Mantegazza e l'evoluzionismo in Italia*, Cosimo Chiarelli, Walter Pasini, a cura di, Firenze University Press: 187-203.
- Pollack, Peter, 1959, *Storia della fotografia dalle origini ad oggi*, Milano, Garzanti.
- Prosser, Jon, ed, 2005, *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researches*, London-Philadelphia, Falmer.
- Puccini, Sandra, 1988, L'antropologia italiana negli anni di Nicolucci: due inchieste sui caratteri fisici e la psicologia etnica dei popoli italiani (1871-1898), in *Alle origini dell'Antropologia italiana. Giustiniano Nicolucci e il suo tempo*, Francesco Fedele, Alberto Baldi, a cura di, Napoli, Guida: 101-116.
- Puccini, Sandra, 2005, *L'itala gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di Etnografia italiana del 1911*, Roma, Meltemi.
- Puccini, Sandra, 2006, *Il corpo, la mente e le passioni. Istruzioni, guide e norme per la documentazione, l'osservazione e la ricerca sui popoli nell'etno-antropologia italiana del secondo Ottocento*, Roma, CISU.
- Puerto, Elvira, 1996, *Fotografia fra arte e storia. Il Bullettino della Società Fotografica italiana. 1889-1914*, Napoli, Guida.
- Riis, Jacob August, 1971, *How the other half lives. Studies among the tenements of New York*, New York, Dover.
- Roda, Roberto, a cura di, 1984, *Sulle tracce dell'uomo*, Ferrara, Quaderni del centro Etnografico Ferrarese, Bolzanella.
- Ron (pseud.), 2011, Black Bodies, White Science: Louis Agassiz's Slave Daguerreotypes, *Us Slave*, 13,.
- Ron (pseud.), 2012, Harvard's Racist Louis Agassiz, *Us Slave*, 28.
- S.A., 1991, Nota della redazione, *Archivio Fotografico Toscano*, 14: 19.
- Tomassini, Luigi, 1985, Le origini della Società Fotografica Italiana e lo sviluppo della fotografia in Italia. Appunti e problemi, *Archivio Fotografico Toscano*, 1: 42-51.
- Vasillov, Magda, 1990, Le fotografie raccolte da Charles Darwin per lo studio delle espressioni delle emozioni, *Archivio Fotografico Toscano*, 6, 12: 53-69.

- Xanthakis, Alkis X., 1988, *History of Greek photography. 1839-1960*, Athens, Hellenic Literary and Historical Archives Society.
- Zannier, Italo, 1984, Piccola storia della fotografia di viaggio, in *Sulle tracce dell'uomo*, Roberto Roda, a cura di, Ferrara, Quaderni del centro Etnografico Ferrarese, Bolzanella: 13-18.
- Zerilli, Filippo M., 1998, *Il lato oscuro dell'Etnologia. Il contributo dell'antropologia naturalista al processo di istituzionalizzazione degli studi etnologici in Francia*, Roma, CISU.

Alberto BALDI is Associate Professor of Cultural Anthropology, Visual Ethnography, New Media, and Ethnology at the University of Naples Federico II, Department of Social Sciences. From 2009 to 2016 he has been Director of the Interdepartmental Centre of Audiovisual Research for the Study of Popular Culture and since 2016 he is Director of the MAM - Multimedial Anthropological Museum at the same university. Research fields: Visual Anthropology, History of Anthropology, Anthropology of the Theatre, Anthropology of the Sea, Multimedia Anthropological Museography. He is the author of nine volumes published by Electa, Guida, Franco Angeli and Squilibri and of several essays issued on Italian and international journals; he is the author of photographic shows and exhibitions and he has realized documentaries, multimedia supports and interactive programs.

baldi@unina.it

